

**La ninfa finisecular.
Una imagen de la “autora moderna” como *Pathosformel*
del entresiglos latinoamericano: Delmira Agustini y Alfonsina Storni**

Eleonora Cróquer Pedrón
Centro de Investigaciones Críticas y Socioculturales
Instituto de Altos Estudios de América Latina
Universidad Simón Bolívar
Venezuela
ecroquer@usb.ve

Resumen:

Referido al amasijo de fuerzas heterogéneas que pulsa tras la sintomática presencia de algunas imágenes en la cultura, el término *Pathosformel* (fórmula del *pathos*) sintetiza la idea que quiero desarrollar aquí sobre cierta imagen de la “autora moderna” del entresiglos latinoamericano, la de la “Ninfa”, en particular significativa del tiempo que abraza su advenimiento, los desplazamientos que lo inquietan y la historia cultural en cuyo relato ocupa un lugar “aparte”. En un sentido, por las nuevas economías del deseo que la atraviesan y las tensiones que suscitan en el logos hegemónico de la época; en otro, por la tradición con la que se vincula problemáticamente, la energía libidinal que concentra y la violencia que desentraña su desbordamiento. Hablo de esa impronta erotizada de lo femenino en que se dirime la presencia de un tipo de escritora “amanerada”: las “poetisas” Delmira Agustini y Alfonsina Storni. Y, asimismo, de lo que los desafueros de actuaciones y textos confundidos en sus “amaneramientos” nos permiten pensar de la dinámica de exhibición y pulsión escópica a la cual parece responder su emergencia en el marco de la eclosión de lo visual característica de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX.

Palabras clave: Ninfa; *Pathosformel* ; autora moderna; Delmira Agustini; Alfonsina Storni.

**The Fin-de-Siècle Nymph. An Image of the Female “Modern Author” as
Pathosformel at the Latin American Turn of the Century: Delmira Agustini and
Alfonsina Storni**

Abstract:

Concerning to the mixture of heterogeneous forces that pulses behind the symptomatic presence of some images in culture, the term *Pathosformel* synthesizes the idea that I want to develop here about a certain image of the female “modern author” in Latin America’s *Fin-du-Siècle* –the “Nymph”–, particularly significant of the time that embraces its advent, the displacements that disturb it and the cultural history in whose narrative it occupies a “separate” place. In one sense, because of the new economies of desire that are passing

through it and the tensions that they provoke in the hegemonic logos of the time; in another sense, because of the tradition with which it is problematically linked, the libidinal energy that it concentrates and the violence that unravels its overflow. I'm talking about that erotic imprint of the feminine around which the presence of a type of "mannered" writer is settled: the "poets" Delmira Agustini and Alfonsina Storni. Likewise, of what the disaffections of performances and texts confused in their "mannerisms" allow us to think of the dynamics of exhibition and scopophilic drive to which their emergence seems to respond within the framework of the visual culture characteristic of the last decades of the nineteenth century and the first of the twentieth.

Keywords: Nymph; Pathosformel; female modern author; Delmira Agustini; Alfonsina Storni.

Fecha de recepción: 30/ 03/ 2020

Fecha de aceptación: 28/ 05/ 2020



Anónimo romano de un relieve griego ejecutado en Atenas. *Ménade* (siglo V a.C.; Museo del Prado)



E. Seger. *Ménade bailando*. *El cojo ilustrado*, N° 243, 1ro de febrero de 1902, p. 91 (En Silva, 2000:163)

Hace ya más de dos décadas, en un breve pero imprescindible artículo –“La política de la pose” (1994)– respecto de las maneras en que la eclosión de lo visual reconfigura prácticas, subjetividades y sensibilidades en el Occidente decimonónico, y no sólo en las grandes metrópolis europeas, sino también en las jóvenes naciones de América Latina, más o menos entretenidas en sus propias fantasías –culturales y políticas, sociales e intelectuales– de modernidad, Sylvia Molloy aseveraba:

La exhibición, como forma cultural, es el género preferido del siglo diecinueve, la escopofilia la pasión que la anima. Todo apela a la vista y todo se especulariza: se exhiben nacionalidades en las exposiciones universales, se exhiben nacionalismos en las grandes paradas (cuando no en las guerras mismas concebidas como espectáculos), se exhiben enfermedades en los grandes hospitales, se exhibe el arte en los museos, se exhibe el sexo artístico en los “cuadros vivos” (“tableaux vivants”), se exhiben mercaderías en los grandes almacenes, se exhiben vestidos en los salones de modas, se exhiben tanto lo cotidiano como lo exótico en fotografías, dioramas, prosas panorámicas. Hay *exhibición* y también hay *exhibicionismo*. La clasificación de la patología (“obsesión morbosa que lleva a ciertos sujetos a exhibir sus órganos genitales”) data de 1866; la creación de la categoría individual, *exhibicionista* –categoría que marca el paso del acto al individuo– de 1880. (1994: 130; énfasis de la autora)

Pero exhibir, decía la autora más adelante en su exposición,

no sólo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva *más visible*, se *reconozca*. Así por ejemplo los fotógrafos de ciertas patologías retocaban a sus sujetos para *visibilizar la enfermedad*: como muestran los archivos médicos de la ciudad de París, a las histéricas se les agregaban ojeras, se las demacraba, a efectos de *representar una enfermedad que carecía de rasgos definitivos* (130; énfasis mío).

En este sentido, y “[m]anejada por el *poseur*”, esa figura característica del decadentismo finisecular que inquietaba el espacio público con su ostensible excentricidad, los excesos pasionales de su temperamento “neurasténico” y su amaneramiento evidente, tal “visibilidad acrecentada” funcionaba como una “estrategia de provocación para no pasar desatendido, para obligar la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso” (130). Por supuesto, afirmaba Molloy a continuación: “[e]l fin de siglo procesa esa visibilidad acrecentada de maneras diversas, según dónde se produce y según quién la percibe. Así la

crítica, el diagnóstico, o el reconocimiento simpático (o antipático) son posibles respuestas a ese exceso". Aunque, cualquiera sea el caso, esas respuestas diversas no dejan de ser todas "formas de escopofilia exacerbada" (130), ya que "el exceso siempre fomenta la «lujuria de ver»" (130). "Hay exhibición", pues, "y también hay exhibicionismo"; y es la "escopofilia" –ese comportamiento lujurioso del ojo frente al exceso de visibilidad que se le ofrece por doquier– "la pasión que l[os] anima".

Esta observación de Molloy no deja de recordar la lectura de Walter Benjamin acerca de los pasajes, panoramas y exposiciones universales del París del siglo XIX que hizo al interés medular de su ambicioso e inconcluso proyecto del *Libro de los pasajes* (2005: 37 y ss.); y del desplazamiento que traduce, no sin contradicciones, resistencias y ambigüedades, de una cultura de la letra a otra donde la imagen visual se vuelve cada vez más presente y omniabarcante. De hecho, para Benjamin, los pasajes, panoramas y exposiciones universales constituyen los signos por antonomasia –espacios y prácticas– de una época donde la "lujuria de ver", y la espectacularización progresiva de todos los órdenes de la vida subjetiva y social en que se manifiesta, estrecha el vínculo entre fantasmagoría y consumo. Ese vínculo característico de cuando menos una dimensión de lo moderno en las sociedades del capitalismo industrial floreciente, universalista y/o cosmopolita, en el cual se anudan, por una parte, el deseo y el goce (en tanto instancias profundas de articulación de lo subjetivo, entre lo real del cuerpo, lo imaginario que lo reviste y lo simbólico que lo significa); y, por otra, lo individual y lo político (en cuanto dimensiones fundamentales de lo social, allí donde se manifiesta como constatación de un lazo entre la vida de los sujetos y el orden que regula su comportamiento). "El panóptico es una manifestación de la obra de arte total", afirma Benjamin en una de las anotaciones que fragmentariamente componen su texto. Y añade: "El universalismo del siglo XIX tiene en el panóptico su monumento. Pan-óptico: no sólo que todo se ve, sino que se ve de todas maneras" (2005: 545).

No obstante la potencia omniabarcante involucrada en este devenir visual de la cultura respecto de la racionalidad constreñida de la letra, el oculocentrismo decimonónico no sólo supondrá la proliferación de experiencias relativas a una percepción visual de dimensiones por completo inéditas en la historia de las representaciones, sino también el despliegue de

toda una serie de nuevas tecnologías de vigilancia y control. Y, asimismo, al tiempo en que la imagen gana terreno en contra de la preeminencia de lo simbólico y en que el ojo vigilante de la ciencia y de la ley se especializa en la visualización de patologías y tipos criminales, se extreman los dispositivos semióticos y discursivos tendentes a circunscribir esos “modos de ver” que John Berger (2000) estableciera como determinantes a propósito de la imagen y la cultura visual que en torno a ella se articula. Por esto, como señalan Beatriz González Stephan y Jens Andermann, en el prólogo al volumen colectivo *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina* (2006), una aproximación al siglo XIX atenta a la hegemonía de lo visual que lo atraviesa supone no sólo el reconocimiento de la significativa proliferación de imágenes sobreexpuestas en la época, sino también la identificación de las estrategias a través de las cuales se consolida allí toda una ortopedia de la mirada. Una ortopedia en la cual la leyenda que acompaña siempre a la imagen o el relato que le otorga un determinado sentido, como bien desarrolla Paulette Silva en su artículo “Una galería de mujeres: lecturas y lectoras en Venezuela a finales del siglo XIX y principios del XX” (2003), desempeñan una función capital en los medios impresos que la incorporan a sus propios programas y proyectos civilizatorios.

Pero tal preeminencia de la imagen involucra también otra arista –más fantasmática, si se quiere– en el debate. Y de cara a ella, en el apartado dedicado a los “Espejos” de su *Libro de los pasajes*, Benjamin señala: “El arte de la apariencia deslumbrante ha alcanzado aquí una gran perfección. La taberna más vulgar está organizada para *engañar* al ojo” (2005: 551; énfasis mío). O sea, para seducirlo: entretenerlo en las redes de la fantasía que, no sin confrontarlo con lo efímero de su aparición y con la nada que la continúa, pronto prolifera en asociaciones referidas por lo visual tanto a la plenitud de lo imaginario como al desencanto que produce su particular manera de desvanecerse en el aire: “Un murmullo de miradas llena los pasajes”, dice Benjamin. “No hay allí cosa que no abra un pequeño ojo donde menos se espera, lo cierre parpadeando y, cuando miras de cerca, haya desaparecido” (556).

Plenitud y desencanto son, entonces, los dos momentos de lo visual que hablan de la compleja y problemática relación “entre el hombre y sus imágenes” (Agamben 2007: 44), en un siglo que redefine asimismo las tensiones entre el tiempo presente de su frenética

productividad y el tiempo pasado de una tradición cada vez más desplazada por lo novedoso. Esto es: entre ese espejismo –la imagen– de lo que aparece como capaz de colmar el deseo, y la melancolía, la ruina física y moral, que desencadena la constatación de su intrínseca inconsistencia –de su “engaño”. Constatación que pronto se transformará en la serie de imágenes de lo terrible tendentes a advertir los efectos devastadores agazapados entre las formas seductoras de lo visual.

Iconolatría e iconoclastia se debaten, en consecuencia, como posiciones enfrentadas en este siglo en el cual la tecnología propone instrumentos que extreman las posibilidades de complacer al ojo. Ese mismo siglo en el cual las representaciones misóginas de lo femenino que ocupan tanto a la literatura y al arte como al saber científico, al tiempo en que las mujeres van ganando espacios de participación política y social, las conciben como una *imagen* “fascinante” capaz de seducir al hombre y de sumirlo a continuación en la más desoladora de las desgracias, allí donde muestra la faz horrorosa y feroz que recubre el seductor despliegue de sus “encantos” (Hinterhäuser, 1980; Dijkstra, 1994).

Mujer y modernidad se cruzan, de esta manera, en torno a la experiencia bifronte de plenitud y vacío que lo visual inscribe en la cultura. Una experiencia que Raúl Antelo (1999) discute a partir de la no poco significativa “imagen recurrente en la alta modernidad” (31) de una Salomé danzante que interrumpe la fascinación que suscitan los movimientos de su cuerpo semidesnudo en el espectador absorto que los contempla, con el acto brutal de la decapitación del Bautista que ocurre a continuación. Tal cual la imagen de cuya seductora pregnancia podría ser una metáfora precisa, afirma Antelo a propósito de la referencia a la joven bailarina tan encantadora como monstruosa que rastrea en diversos textos de la época, “medio racional, medio instintiva, Salomé es centáurica. Un ser imaginario digno de figurar en el libro de Borges. O mejor, Salomé es araña. Salomé es pulpo” (1999: 31). Una imagen “que embriaga por los ojos, revelando hasta qué punto el régimen de la mirada y el culto de las imágenes es constitutivo de lo moderno” (31); y que responde tanto a la misógina manera de “representar la resistencia o ambición femeninas como desafíos, cuando no desafíos, al mando masculino y, en este sentido, considerarlas [a las mujeres] monstruosas, vampíricas, castradoras o abyectas” (38), como a la ambigua experiencia de fascinación y horror que

suponía la confrontación entre el hombre moderno y el “monstruo inevitable” (39) que pulsaba en las entrañas de su tiempo. Salomé: esa suerte de “Ninfa” finisecular, esa “imagen de la imagen” (Agamben 2010: 51) y/o esa imagen de la mujer en movimiento, henchida de *pathos* y paradójicamente revertida en contra del hombre cuyo deseo entre-tiene.



Maud Allan. *Salomé* (1908)

II

Un paso más allá de esta duplicidad comprometida en la naturaleza misma de la imagen, que la mujer encarna como objeto privilegiado de la mirada masculina dominante en el Occidente falocéntrico, según discutió en su momento de manera exhaustiva Laura Mulvey (1989), Sylvia Molloy reconoce en ella la facultad de *anticipar*, aunque no sin contradicciones, resistencias y ambigüedades, el devenir público de una subjetividad –el homosexual– hasta ese momento invisibilizada; y, por ende, de abrir un espacio en la cultura para la representación de la diferencia que encarna. Más precisamente, y a partir de la doble lectura que hace Martí de Wilde, a quien veía “*a un tiempo* [...] como artista ejemplarmente rebelde y como perverso problemático” (1994: 128; énfasis de la autora), Molloy habla al respecto de la pose decadentista y de “la fuerza desestabilizadora [...] que hace de ella un gesto político” (129). “En el siglo XIX las culturas se leen como cuerpos”, afirma la autora; y, a la vez, “los cuerpos se leen (y se presentan para ser leídos) como declaraciones culturales” (129). En este

orden de ideas, desde su perspectiva, la pose –esa “declaración cultural” de un cuerpo que se exhibe para ser “leído”– es la práctica que le permite al *poseur* construir un “campo de visibilidad” dentro del cual los rasgos exagerados de su diferencia devienen evidentes, con lo que de ellos “remite a un histrionismo, a un derroche, y a un amaneramiento tradicionalmente signados por lo *no masculino*, o por un masculino *problematizado*” (132; énfasis de la autora).

De esta manera,

la pose finisecular [...] crecientemente problematiza el género, su formulación y sus deslindes, subvirtiendo clasificaciones, cuestionando modelos reproductivos, proponiendo nuevos modos de identificación basados en el reconocimiento del deseo más que en pactos culturales, invitando (jugando a) nuevas identidades sexuales (1994: 132).

“En Hispanoamérica”, añade Molloy un poco más adelante, “la pose finisecular plantea nuevas economías de deseo que perturban y tientan a la vez” (132). Aun cuando, como afirma esta misma autora en un artículo posterior, en el marco de las ambivalencias que la emulación literaria e intelectual del decadentismo europeo (y del *poseur* que lo representa) no dejan de suscitar en la Razón conservadora profundamente internalizada en las naciones de esa América hispana, su transgresiva potencialidad tiende a disiparse y/o a desconocerse, cuando no a cuestionarse con severidad mediante la incorporación de los argumentos que los discursos médicos, psiquiátricos y jurídicos producían asimismo desde los centros metropolitanos que hacían a sus más hondas fantasías de modernidad:

El modernismo latinoamericano apoya por un lado la celebración decadentista del cuerpo como locus de deseo y placer y, por otro, ve ese cuerpo como lugar de lo perverso. Entiéndase: de un perverso con limitaciones atento a la heterosexualidad. Si la sensualidad, el juego de roles sexuales y el voyeurismo erótico abundan en los textos latinoamericanos casi no hay ejemplos de la naturaleza transgresiva del alto decadentismo, ni reflexiones morales que resulten de esa transgresión, ni la reformulación de sexualidades que tal reflexión propondría. Los textos se leen más por sus efectos excitantes que por su significado subversivo: los latinoamericanos admiran a Huysmans; no lo reescriben o no pueden reescribirlo. Además, tienden a distanciarse de la transgresión cuando la perciben, e incluso a denunciarla en los mismos términos utilizados por los críticos más acérrimos del decadentismo, temerosos de ser desviados de un código tácito de decoro. (Molloy 2012: 25-27)

Sea como fuere, y/o a pesar de que a medio camino entre una performance decadente que se celebra como signo de lo moderno y una conducta social que se condena como patológica o criminal, las imágenes circulan en el entresiglos latinoamericano y van operando cambios en los sujetos expuestos a las nuevas economías del deseo que se abren paso en la cultura a través de ellas, perturbándolos y tentándolos *a la vez*. Es el caso, podríamos inferir, de cierta mujer que entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX reclama para sí un lugar distinto de visibilidad como escritora, al tiempo que explora nuevas maneras de asumir tanto la singularidad de sus pasiones como su relación con la escritura. Una mujer que, como “autora moderna”, se desmarca de las representaciones que hasta bien entrado el siglo XIX vinculaban a la escritora con el ámbito de la felicidad conyugal y la vida doméstica (Silva, 2000; Batticuore, 2005; Vicens, 2016) y que, lejos de abrazar la austera medida del magisterio que patriarcalmente se le propone como otro destino posible, parece reconocer en la sobreexhibición de su joven sexualidad, tan perturbada como perturbadora, una alternativa de representación autoral.

A fin de cuentas, la “visibilidad acrecentada” en torno a su sexo por la que se decanta, ese “amaneramiento” explícito de gestos y textos entrelazados que por otra parte le valdrá la burla y descalificación tanto de los académicos y críticos más conservadores de la época, como de los nuevos actores de la vanguardia entonces emergente (Borges, por mencionar a uno emblemático), constituye cuando menos uno de los rasgos que los poetas e intelectuales de cierto manierismo decadente encarnado como signo de lo moderno atienden respecto de la escritura de las mujeres. Recordemos el capítulo dedicado por Darío en 1896 a la única mujer que menciona en ese catálogo de “modernos” –*Los raros* (1994)– que precisamente despuntan como tales por el “desafuero” de la expresión que en cada caso coincide con la subjetividad que se hace cargo de ella: “Rachilde”, esa virgen “frágil y casta”, esa suerte de “Ninfa finisecular” perversamente convertida en una perseguidora voraz de comportamiento escandaloso, que despliega las más “monstruosas” fantasías eróticas en sus textos. Allí Darío afirmaba:

Esa mujer, esa colegiala virginal, esa niña era la sembradora de mandrágoras, la cultivadora de venenosas orquídeas, la juglaresa decadente, amansadora de

víboras y encantadora de cantáridas, la escritora ante cuyos libros, tiempos más tarde, se asombrarán, como en una increíble alucinación, los buscadores de documentos que escriban la historia moral de nuestro siglo.

[...]

Imaginaos el dulce y puro sueño de una virgen, lleno de blancura, de delicadeza, de suavidad, una fiesta eucarística, una pascua de lirios y de cisnes. Entonces un diablo –Behemont quizás– el mismo de Tamar, el mismo de Halagabl, el mismo de las posesas de Lodum, el mismo de Sade, el mismo de las misas negras, aparece. Y en aquel sueño casto y blanco hace brotar la roja flora de las aberraciones sexuales, los extractos y aromas que trae a íncubos y súcubos, las visiones locas de incógnitos y desoladores vicios, los besos ponzoñosos y embrujados, el crepúsculo misterioso en que se juntan y confunden el amor, el dolor y la muerte. (1994: 162-163)

De cara a los escritores e intelectuales de los cuales espera un reconocimiento, y a los ojos de un público lector atento a sus cada vez más extremas revelaciones, la “autora moderna” a la que me refiero, tal cual una Rachilde hispana o al igual que el *poseur* decadente al que en gran medida emula, baudelaireanamente se dona como imagen –se da a ver, se exhibe, *posa*– de una feminidad excesiva, en aras de conseguir un espacio para la escucha del deseo que despunta en el texto de su autoría con toda la potencia de lo que allí se “muestra” por primera vez; así como de las pasiones que lo desbordan, más allá de los límites que la moral y el recato imponen: furores eróticos, carnalidades desnudas, cuerpos contorsionados, fantasías manifiestas, goces explícitos, que revelan también zonas de conflicto y desacuerdo a propósito del lugar que la cultura (falocéntrica y patriarcal) le otorga a lo femenino. Deseos y pasiones que se continúan, además, en los trazos de vida públicamente desplegados junto al texto con el cual establecen una moderna relación de “vasos comunicantes”: amores turbios, excentricidades disonantes, oscuros desenlaces pasionales.

Por supuesto, los arcontes encargados de velar por la imagen de ella que quedará finalmente impresa en el parnaso de las “Bellas Letras” de América Latina no cesarán de sustraer tales excesos de esa época con cuya imaginación establecieron un tan estrecho como problemático vínculo. Aunque, de algún modo, no dejaremos de verlos reaparecer a lo largo del tiempo bien sea en las ficciones y referencias populares que sintomáticamente insistirán en revisitarlos una y otra vez (biografías noveladas, piezas de teatro y hasta canciones), o bien

en las posiciones autorales que otras escritoras posteriores asumirán en cuerpo y palabra. El “caso” será el formato que revista cada reaparición; y el desafuero, la figura en la que volverán a coincidir la escritura y la vida –ello observamos tanto en estudios críticos como en relatos hagiográficos, siempre muy apegados a los excesos subjetivos y discursivos de esa juntura de textos y gestos en la cual el tipo de autoría femenina que me interesa en este trabajo, así como la imagen que la representa, se juega como una suerte de venusino desnudamiento.

Hablo de las “poetisas” de entresiglos: las “amaneradas” Delmira Agustini (1886-1914) y/o Alfonsina Storni (1892-1938), por ejemplo, entre otras que reinan “excepcionales” como signo de lo moderno en el espacio “aparte” que resguarda para ellas la tradición. Un espacio que no sólo las desvincula de su época, sino que intenta contener lo que de transgresivo hace a sus maneras de dialogar con ella y/o de contestarla más o menos furiosamente, dejando al descubierto la violencia que subyace al imaginario de lo femenino que encarna: imaginario por ella excedido y excedente que no deja de vincularla, aunque problemáticamente, con el “tipo” de la “señorita presurosa”. Esa *pathosformel*, compleja reunión de “forma iconográfica” y “carga emotiva” (Agamben 2007a: 159), de un cuerpo femenino movido por el *pathos*, que en 1902 el excéntrico precursor de la iconología contemporánea, Aby Warburg (1866-1929), asociaba con la “Ninfa”. Es decir: con la imagen recurrente en la temprana modernidad de una joven arrobada por la pasión, “que más tarde se convertirá en el tipo generalizado de la mujer en movimiento, tal y como se encarna en la *Primavera* de Botticelli, la casta danzante que baila en corro o la doncella ahuyentada por los hombres” (Warburg 2005:161).



Sandro Botticelli. *La primavera* (hacia 1482)

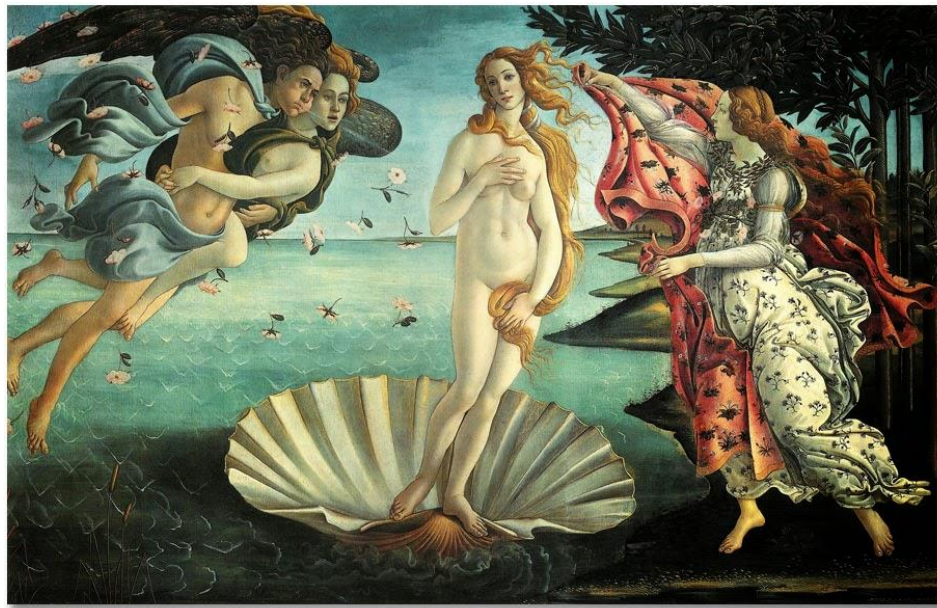
“«¿Quién es la ninfa, de dónde viene?»”, dice Giorgio Agamben que le preguntaba André Jolles a Aby Warburg en la correspondencia que sostuvieron hacia 1900, “en relación con una figura femenina en movimiento pintada por Ghirlandaio en la capilla Tornabuoni” (2007b: 39). Y añade a continuación:

La respuesta de Warburg se antoja, por lo menos en apariencia, perentoria: “según su realidad corporal, puede haber sido una esclava tártara liberada [...], pero según su verdadera esencia es un espíritu elemental (*Elementargeist*), una diosa pagana en el exilio...”. La segunda parte de la definición (una diosa pagana en el exilio), que es la que ha merecido mayor atención de los estudiosos, inscribe a la ninfa en el contexto más genuino de las investigaciones warburguianas, el *Nachleben* de los dioses paganos [...]. En esta deriva, que se sitúa en la encrucijada de tradiciones culturales diversas, la ninfa designa el objeto por excelencia de la pasión amorosa (que tal era sin duda para Warburg: “quisiera dejarme llevar gozosamente con ella”, le escribe a Jolles). (39-40).

Pero las Ninfas, como las otras criaturas elementales (silfos, pigmeos y salamandras) descritas por Paracelso en el conocido tratado al cual se refiere Agamben para explicar su patética vinculación con el objeto de la pasión amorosa masculina en la tradición occidental en la que se enmarca, no son criaturas humanas. Son la pura imagen de un cuerpo semejante al del hombre capaz, sin embargo, de suscitar su más intenso enamoramiento; toda vez que dependen de ello para devenir humanas. “En este punto”, anota Agamben, “Paracelso se vincula a otra tradición, más antigua, que ligaba de forma indisoluble a las ninfas con el reino de Venus y la pasión amorosa (y que está en el origen del término psiquiátrico «ninfomanía» y quizá también del término anatómico que designa como *nymphae* los labios menores de la vagina)” (42). Una vinculación que, entre los siglos XIX y XX, estallará en la proliferación de jóvenes señoritas capturadas por la pasión que la misoginia de la época representará monstruosas y/o enfermas. Jóvenes señoritas que además, por esta vía, se reencontrarán con la serie de representaciones que, como describe Georges Didi-Huberman en su texto *Venus rajada* (2005), ya desde el Renacimiento colocaban a la Ninfa en el centro de una atención visual acerca de la sexualidad femenina no sólo entretenida en la desnudez de sus carnes, sino también alimentada por la violencia que las desgarraba. Porque, de lo que parece tratarse aquí, según Didi-Huberman, es de la desnudez de la joven venusina cuya figuración involucra tanto las más sublimes idealizaciones (“tacto de Eros”), como las más terribles fantasías de profanación y desollamiento (“tacto de Tanatos”). Esto demuestran en su opinión los lienzos de Botticelli, quien por una parte se concentra en representar el cuerpo impasible de la Venus que nace con su cabellera al viento en medio de las aguas removidas por el semen derramado de Urano (*El nacimiento de Venus*, hacia 1484-1486); y, por otra, pinta los cuatro retablos en los que la Ninfa apenas vestida con una túnica transparente es perseguida, asesinada y devorada por los perros (*Historia de Nastagio degli Onesti*, 1482-1483). “He aquí pues, de nuevo retomado y descrito, el círculo infernal del horror y de la atracción”, afirma el autor al respecto. Y explica:

La cuestión de la belleza se replantea aquí, desplazándola de su posición central – posición abusivamente aislada por la estética idealista. Y hete aquí que la atrayente belleza se convierte en *atracción por el filo*, movimiento psíquico de atracción que va de la belleza corporal (Boticelli orfebre de Venus) al sacrificio de

la belleza (Botticelli verdugo de Venus). La desnudez no es ni la natural “simplicidad” de los cuerpos, su supuesto “estado primigenio”, ni la inofensiva “gramática” desexualizadora que, por ejemplo, vislumbraba en ellos Roland Barthes. La desnudez sería más bien ese proceso de vertiente dual que tan bien nos sugiere Georges Bataille: por un lado, la imagen del cuerpo *se ofrece*, mostrándose de pronto a las miradas, constituida cual un conjunto orgánico que puede eventualmente recubrirse como icono de efebo o de Venus; por el otro lado, *se abre*, como si el movimiento del desnudarse –quitarse la ropa– tuviera que prolongarse más allá de la piel, y alcanzar, por lo tanto, la vestimenta de la piel. En ese instante, la desnudez revela su “apertura a todo lo posible”. En ese instante, el “tacto de Eros” conoce su destino mortífero. No existe imagen del cuerpo sin imaginación de su apertura. (117; énfasis del autor).



Sandro Botticelli. *El nacimiento de Venus* (1484-1486)



Sandro Botticelli. *Historia de Nastagio degli Onesti* (1482-1483)

En este orden de ideas, podríamos de igual modo pensar que la dinámica de exhibición y pulsión escópica que parece jugarse en el venusino desnudamiento de la “autora moderna” a la que me refiero, quien (com)promete en el desafuero de sus gestos y textos estrechamente entrelazados la conformación de una imagen “amanerada” de sí, excesiva en el tiempo que no sin ambigüedades abraza su advenimiento y excedente en la historia cultural respecto de la cual ocupa siempre un lugar “aparte”, no dista demasiado de la que se produce entre los siglos XIX y XX en torno a esa otra mujer “amanerada”, la histórica, que despliega el exceso de su cuerpo contorsionado por el *pathos* ante los ojos desconcertados y sin embargo cautivos de los hombres de ciencia del siglo que se cierra, a la espera de una escucha que no se producirá sino hasta mucho tiempo después en la cultura. Ojos cautivos como estuvieron los de André Jolles, presos de la paradójica mezcla de ofrecimiento e impenetrabilidad de la “Ninfa”, esa imagen de la imagen y/o ese “objeto de mis sueños que se transforma una y otra vez en una pesadilla fascinante” (Agamben 2007b: 19); o los de Aby Warburg, quien persiguió maniacamente sus diversas reapariciones en la historia cultural de Occidente, tal como lo demuestra el panel número 46 de su *Atlas Mnemosyne* (1924-1929).

En efecto, en su conocido análisis de la *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, a través de la cual el neurólogo francés Jean-Martin Charcot había registrado fotográficamente los síntomas heterogéneos de las enfermas que identificara como histéricas de entre las “incurables” del temible hospital psiquiátrico en el cual desarrollaba sus investigaciones, Georges Didi-Huberman explica la “invención” de la enfermedad que tiene lugar allí entre la exhibición y la pulsión escópica propias del oclocentrismo de la época, en una suerte de “tensa complicidad” entre médicos y pacientes: “Una relación alimentada por deseos, miradas y conocimientos” (2007:7), donde se encuentran la “extrema visibilidad” del padecimiento de las histéricas y la “lujuria del ojo” del médico que, ante la imposibilidad de comprender la causa profunda que generaba los síntomas de la enfermedad, no puede más que mirarlas para intentar circunscribirlas en un “cuadro clínico”; como las miraron asimismo pintores y escritores, bien fuera para condenarlas o bien para escudriñar entre los pliegues de su indiscutible plasticidad. Y como las miraron, podríamos suponer de igual modo, algunas mujeres que vieron en ellas más una posibilidad de devenir visibles que una demanda de contención de la cultura patriarcal hegemónica de la época, como bien identificó Delfina Muschietti en su artículo “Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor” (1989), a propósito del papel que jugó la exaltación del histrionismo de las actrices, quienes, como las histéricas, desplegaron toda una gestualidad del exceso pasional, en la conformación de un nuevo deseo (de ser) de las mujeres. Un deseo que, además, la ficción literaria y su exposición de mujeres excedidas de pasión o aquejadas por el nerviosismo de la enfermedad también alimentaba, como afirma Paulette Silva, en su libro *De médicos, idilios y otras historias. Relatos sentimentales y diagnósticos de fin de siglo* (2000).



Señorita Brésil. Del Teatro de variedades. El Cojo Ilustrado, N° 247, 1ro de abril de 1902 (En Silva, 2000:82)

“Hasta hoy nos han llegado las series de imágenes de la *Iconographie photographique de la Salpêtrière*” (2007: 7), dice Didi-Huberman en el “Argumento” que resume el sentido de su exposición:

Ahí aparece todo: poses, ataques, gritos, «actitudes pasionales», «crucifixiones», «éxtasis», todas las posturas del delirio. Parece como si todo estuviese encerrado en esas fotos porque la fotografía era capaz de cristalizar idealmente los vínculos entre el fantasma de la histeria y el fantasma del saber. Se instaura así un *encanto* recíproco: médicos insaciables de imágenes de «la Histeria» e histéricas que consienten e incluso exageran la teatralidad de sus cuerpos. De este modo, la clínica de la histeria se convirtió en espectáculo, en *invención de la histeria*. Se identificó incluso, soterradamente, con una especie de manifestación artística. Un arte muy próximo al teatro y a la pintura.

Pero el movimiento siempre exagerado del encanto produjo esta situación paradójica: a medida que la histérica se dejaba, a capricho, ser progresivamente reinventada y captada en imágenes, de algún modo su mal empeoraba. En un determinado momento, la fascinación se desvanecía y el consentimiento se tornaba en odio. (7-8; énfasis del autor)

La fotografía constituía, en esta suerte de complicidad manifiesta entre la mujer que exhibía los enigmáticos síntomas de una enfermedad estrechamente vinculada a su sexualidad, y que lo exageraba histriónicamente, y el médico ávido de entretener su no-saber en el registro de sus imágenes, el dispositivo privilegiado de una mecánica compleja. La pose –ese gesto suspendido de un cuerpo en el cual el tiempo de la exposición imprimía su dimensión espectacular y fetichizante– era la respuesta “actuadora” de las mujeres a la dinámica olocentrista que la época privilegiaba. Y la fascinación, por otra parte, el efecto/afecto que animaba la espectacularidad del encuentro entre cuerpos y ojos que tenía lugar en la Salpêtrière –ese anfiteatro del horror que el siglo XIX proponía para el encierro y la mortificación de las mujeres que, allí cautivas, veían en la emulación de los síntomas que el médico perseguía la posibilidad de un tratamiento menos violento del que recibían las otras reclusas, las “incurables”.

Poco tiempo después, apenas en 1928, André Breton y Louis Aragon utilizaron las fotografías de Augustine, la gran histérica de Charcot, para conmemorar el “Cincuentenario de la Histeria”: “el descubrimiento poético más importante de finales del siglo XIX” (20), como dijera en el número 11 de *La revolución surrealista*. Augustine, pues: esa suerte de Ninfa finisecular –esa “imagen de la imagen” significativamente encarnada– que, mientras seducía al médico con el ofrecimiento de su cuerpo contorsionado por los síntomas de la enfermedad, huía de él “presurosa”; toda vez que se resistía a complacer su deseo de saber acerca de las causas profundas que los motivaban.



Plancha XXIII

ATTITUDES PASSIONNELLES

(EXTASE - 1878)

Iconographie photographique de la Salpêtrière. Lámina XXIII. Actitudes pasionales. Éxtasis, 1878.

Fotografía de Augustine (En Didi-Huberman, 2007:192)

Era también la época en que la *Star* cinematográfica, y la *femme fatale* que ella encarnara como personificación de una imagen de lo femenino tan fascinante como nefasta para el hombre doblegado por sus encantos, llenaría el imaginario occidental de rostros y cuerpos de mujeres tocadas por el *pathos* –pienso, por ejemplo, en Louise Brooks y en los desafueros del personaje femenino (actriz en una revista musical, por cierto) que representara en la emblemática película *Lulú o La caja de Pandora* (1929) de Georg Wilhelm Pabst, que termina con su asesinato a manos de Jack el destripador, después de que sus excesos la arrojan a la extrema pobreza y a la prostitución.



Wilhelm Pabst. *Lulú o La caja de Pandora* (1929)

III

Respecto del significativo desplazamiento de cierta mujer que escribe en el entresiglos latinoamericano al margen del estereotipo del “ángel del hogar”, ese desplazamiento que involucra entre otras figuraciones autorales femeninas de la época (Mattalía, 2003) la de la “poetisa” de versos encendidos y vida turbulenta, en cuyo “amaneramiento” parecen encontrarse la “visibilidad acrecentada” del *poseur* decadente y el “manierismo” de la

histórica, según he intentado demostrar aquí, María Vicens se detiene en un texto publicado por Alfonsina Storni (1892-1938), a quien considera “la primera escritora moderna de la Argentina” (2016: 324), el 15 de septiembre de 1916, en el número 363 del magazine *El Hogar*. Destaca de él la “irreverencia” a través de la cual “Storni se presenta a sí misma con un humor rebelde que la diferencia de las imágenes angelicales, etéreas y correctas de otras escritoras más tradicionales” (2016: 325). En efecto, la imagen que la autora elige allí para autorepresentarse, en contra de lo que exigen de ella las posiciones de autoridad que aparecen referidas en el texto (la madre, el maestro, el crítico), y que desde el principio remite a esa “pesada fisicalidad” (2003 [1988]: 72) que Beatriz Sarlo les atribuye tanto a su escritura como a su presencia en la máquina cultural argentina, es la del exceso; es decir, la de esa falta de moderación que no sólo distinguirá su discurso, sino también, lo sabemos, sus actos:

En cuanto al vocablo “moderación”, me lo sé de memoria, lo que es en mí extraño, pues la memoria ha sido una huésped a la que le he dado siempre poca hospitalidad.

Cuando a los cinco años, en el curso de aplicación de la Normal de San Juan, no dejaba títere con cabeza, la oí por primera vez: “-tal cual mi apodo-, mi madre solía exclamar: -¡Si yo no me canso de recomendarle que tenga más moderación!”. A los doce años, cuando hice algunas cosas que parecían versos, mi madre recalcó más severamente que nunca la palabra “moderación” y peroró al respecto un largo rato, sin parar mientes en los pucheros “del poeta” que estrujaba nerviosamente entre sus manos algunas cuartetitas incendiarias.

Poco después, deshecho mi hogar, antes pródigo, mientras robaba algunos minutos a mi tarea para leer lo primero que encontraba a mano, otra vez, más fría y más áspera, que la de mi madre, pronunciaba también la consabida palabra: “¡moderación!”. Pocos años después, en el curso normal de la escuela de Coronda, donde me gradué, me fue también recordada: “Escribe usted como una mujer de treinta años... es bueno ser un poco más moderada”- decíame bondadosamente uno de mis superiores.

Y hace poco, después de publicado mi libro, “La inquietud del rosal”, alguien me ha dicho sentenciosamente: -“Para su bien, le aconsejo que tenga más moderación en los conceptos de sus poesías. Algunas la han perjudicado”. Yo, con el dedo índice apoyado sobre la frente, a dos centímetros y medio del nacimiento del cabello, he pensado mucho y me he dicho luego: ¡Ah...!

Y ahora se me ocurre que sería curioso escribir un libro sobre la psicología de una nariz y la palabra “moderación”.

Si estas mis frases preliminares no resultan “inmoderadas”, es muy posible que algún día lo haga, dándole, como es natural, excelente presentación: buen papel,

mejores tapas y un cierto aire de antigüedad, como para convencer a tanto inconvencido y, aún más, a tanto inconvencible. (Vicens 2016: 324-325).

Como afirma Beatriz Sarlo, en el capítulo “Decir y no decir: erotismo y represión”, de su libro fundamental *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (2003 [1988]), a diferencia de Norah Lange y Victoria Ocampo, ambas insertas en una situación intelectual y de clase que, al tiempo en que las vincula con los círculos exclusivos de las vanguardias florecientes, las exime de ser catalogadas a partir del estereotipo ya entonces más vulgar y estéticamente devaluado de la “poetisa”, Alfonsina Storni constituye el lugar de una transgresión tanto discursiva como vital, que opera más a partir de la “exaltación de su diferencia” y consecuente “asunción de su marginalidad «descarriada»” (84), que de la conducta apropiada y la mesura características de las otras autoras a las que compara con ella. “Tanto como sea posible afirmarlo”, y en contraste, por ejemplo, con su contemporánea y amiga Norah Lange, afirma la autora, “Alfonsina no borra. En este plano, se coloca del lado de la transgresión de las normas, al mismo tiempo que explota al máximo, hasta la reiteración y el agotamiento, las normas literarias tardorrománticas y modernistas o decadentistas” (84-85).

La “pesada fisicalidad” de su erotismo desbordado, según Sarlo, así como las relaciones evidentes entre el texto en el cual trastoca y desplaza estereotipos y convenciones atribuidos a lo femenino y los desafueros que determinaron públicamente su vida son las formas en que se manifiesta lo transgresivo de su presencia y de su discurso entre el siglo que se cierra con el decadentismo y el que inauguran las vanguardias. Se trata, en efecto, de la autora que en el conocido poema “La loba” de *La inquietud del rosal* (1916) reúne la referencia biográfica a la maternidad fuera del matrimonio o al trabajo asalariado –dos aspectos de su apuesta por una vida emancipada de los roles convencionales asignados a la mujer, que poco tienen que ver con la felicidad conyugal y el reino de lo doméstico– con la vehemente exaltación de una feminidad que se despliega salvaje a diferencia de la que caracteriza a los animales cautivos del “rebaño”.

Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley,
que yo no pude ser como las otras, casta de buey

con yugo al cuello. ¡Libre se eleve mi cabeza!
Yo quiero con mis manos apartar la maleza

(Storni 1994: 45)

Dicen los primeros versos del poema. Y, más adelante, insisten:

La que pueda seguirme que se venga conmigo.
Pero yo estoy de pie, de frente al enemigo,
la vida, y no temo su arrebató fatal
porque tengo en la mano siempre pronto un puñal

(1994: 46).

El poema describe a una mujer desenfrenada que es también la que en otro texto, “Luna llena” de *El dulce daño* (1918), se entrega venusivamente como “Ninfa” al deseo masculino por ella representado; para huir luego, “presurosa”, de una entrega que nunca llega a materializarse del todo:

Oh llamas, llamas... Campanillas de oro
suena tu lengua y en las manos llevas
la miel que no he gustado y en tus ojos
se desenrosca, alegre, Primavera.
Ya voy... ya voy... aguárdame que aún tengo
que poner rosas frescas en las sienes
y soltar los cabellos y ceñirme
un cinturón de plata; dulcemente
caeré a tus pies bajo la luna llena.

Ay, tornaré bajo la fronda oscura,
silenciosa y temblante, con la testa
desprovista de flores, y en la boca
el murciélagó azul de la tristeza.

Ay, nunca más sobre mi frente rosas,
ni aquella fresca voz de musgo y tierra
que hace sonar las campanillas de oro,
a cuyos toques danza Primavera.

¡Cómo estará de triste aquella fronda,
cómo estará de pálida la luna

cuando regrese sola,
cuando te deje y huya!
(Y en tanto estoy ungiendo mis cabellos).
Ya la noche se acerca...
Tu voz suena distante y, en el cielo,
miedo me da mirar la luna llena.

(1994:56)

Tales vehemencia y desenfreno se manifiestan, asimismo, en la imagen última del exceso de la poetisa suicida que corrobora, con la radicalidad de su muerte, la extrema excentricidad – locura o enfermedad– con que críticos y antólogos significan su lugar en la cultura argentina y latinoamericana hasta bien entrado el siglo xx: “Conjunción verdadera de la poesía (un genuino espacio fronterizo) con la vida, momento preciso en que se arriesga a ser dejando de ser, como la palabra en el poema. Lo advertió: «ancho en tus ojos:/ mar negro.../ Desciendo aún:/ toco el coral de tus venas./ Ahora reposo/ y me afirmo»” (Rodríguez Padrón, 1994: 22). De esta manera, la mirada melancólica que vemos aparecer en muchas de sus fotografías, esa mirada como volcada hacia el adentro inefable de su subjetividad enfatizada por el igualmente excesivo maquillaje que le sirve de marco, no deja de continuarse en el exceso de visibilidad al que la escritora le apuesta como definición de una imagen pública; y, asimismo, en la violencia que tal exceso acarrea como última aparición de quien fuera ella:



Alfonsina Storni (1892-1938)

Mucho tiempo después, en 1942, el escultor argentino Luis Perlotti (1890-1969) propone su *Monumento a Alfonsina Storni* a partir de la imagen de una suerte de Ninfa, con su cabellera al viento y el movimiento de una túnica tenue que trasluce la desnudez de su cuerpo. La efigie se encuentra ubicada en la playa donde se suicidara la excesiva “poetisa”, dividida entre el éxtasis erótico de las pasiones que atraviesan sus textos y la radicalidad de los gestos que las sostienen con la propia vida.



Luis Perlotti. *Monumento a Alfonsina Storni* (1942)

En el “caso” de Delmira Agustini, esa figura que Emir Rodríguez Monegal (s.d.) pensara como equivalente al dandy del Novecientos uruguayo, Roberto de las Carreras, con quien la autora, además, estableció un vínculo estrecho de “afinidad” literaria, la “visibilidad acrecentada” entre el cuerpo dado a ver y el texto que promete revelaciones aún mayores determina sin duda el lugar de la autora y su posición respecto de una escritura poética cada vez más explícita. Una escritura que, como bien ha señalado Sylvia Molloy (1985), se desmarca del “añijamiento” que en gran medida acompañó su manera de “enmascarar” lo excesivo de su deseo, así como también de su adscripción a la figura tutelar de Rubén Darío. En el “Prólogo” a su primer poemario, *El libro blanco*, de 1907, luego de recordar la primera imagen que tuvo de la joven “poetisa” que un día de 1902 llevara sus primeros poemas a la redacción del diario *La alborada* que él dirigía, Manuel Medina Betancort enfatiza:

Dejo al libre examen de los exigentes, la técnica poética de esta eucarística é ingenua virgencita que los dioses propicios me han elegido para llevar de la mano hasta vos, veleidoso y tirano público, que tenéis á veces corazón, á veces conciencia, y á veces dientes de lobo [...]. A veinte años llenos de candor florecidos en un cuerpo y en un alma de mujer, no se les puede pedir la sabiduría de los impecables. Está encandilada de sol é irá hacia el sol. Es un rayo de luz é irá hacia la luz eterna. Tiene alas y tiene sangre de vencedora. Está signada por las musas. Sus nueve madres la protegen. (Agustini, 1999: 134)

A continuación de la mayor parte de los poemas que componen este *Libro blanco*, una “Orla rosa” (ese borde que llama la atención sobre la íntima revelación del sujeto poético, al tiempo que invita al lector a mirar a través de él, como miraría por el ojo de una cerradura el cuerpo femenino que en una privada habitación contigua desnudaría su carne para él) señala el énfasis escópico del sujeto lírico de cara a la manifiesta sobreexposición de su erotizada feminidad. De hecho, en el primero de esta serie de poemas “aparte”, “Íntima”, leemos:

Yo te diré los sueños de mi vida
En lo más hondo de la noche azul.
Mi alma desnuda temblará en tus manos,
Sobre tus hombros pesará mi cruz.

Las cumbres de la vida son tan solas,

Tan solas y tan frías! Yo encerré
Mis ansias en mí misma, y toda entera
Como una torre de marfil me alcé.

Hoy abriré a tu alma el gran misterio,
Tu alma es capaz de penetrar en mí.
En el silencio hay vértigo de abismo:
Yo vacilaba, me sostengo en ti

Muero de ensueños; beberé en tus fuentes
Puras y frescas la verdad, yo sé
Que está en el fondo magno de tu pecho
El manantial que vencerá mi sed.

[...]

Ah! Tú sabrás mi amor, mas vamos lejos
A través de la noche florecida;
Acá lo humano asusta, acá se oye,
Se ve, se siente, palpitar la vida.

Vamos más lejos en la noche, vamos
Donde ni un eco repercute en mí,
Como una flor nocturna allá en la sombra
Yo abriré dulcemente para ti.

(Agustini, 1999: 209-211)

Esta promesa de una revelación de lo privado y/o de un desnudamiento que insiste en proferirse desde el poema, se continúa en las poses que la autora despliega en las fotografías que, cónsonas con la gestualidad de la época y con su manera de fijar a través del retrato la relevancia pública de quien se ofrece como imagen, integran su abundante iconografía.



Delmira Agustini (1886-1914)

El rostro entonces, esfíingeo, y el cuerpo adornado de quien se dispone a ser vista, son el correlato de los versos de quien se supone su portadora. Y, en este sentido, podemos también imaginar a los lectores seducidos que observan esas fotos y se asoman a los últimos poemas de *El libro blanco* a través de la orla-cerradura que los enmarca: esos que reconocen el modelo de feminidad que el propio libro diseña como identidad textual; y se complacen en la visión que éste ofrece como espectáculo de la intimidad de esta suerte de “Ninfa finisecular” que se desnuda públicamente. Así, por ejemplo, en 1914, algunos años después de la publicación de este poemario, y de los dos libros que lo continúan: *Cantos de la mañana* (2010) y *Los cálices vacíos* (2013), en una “Carta abierta” publicada en el periódico *El día* de Montevideo, el reconocido intelectual Alberto Zum Felde declaraba:

Elegida:

[...]

No hago hipérbole. Sois para mí un milagro; un ser de excepción; una criatura de privilegio, ungida por el destino con el don de las revelaciones. Siento por vos el respeto y el amor que inspiran los Elegidos; y vos, sois una Elegida, porque traéis a la vida la misión de decir lo que nadie había dicho, porque habláis el lenguaje nuevo de una realidad hasta ahora muda, porque recorréis con vuestras manos pálidas de sacerdotisa, los velos del misterio inquietante [...]

¿Qué serie de causas inescrutables han convergido hacia el punto preciso de vuestro nacimiento, para que fuerais vos, la primera mujer en quien las vibraciones sutiles de los nervios, y las palpitaciones secretas del instinto, y los hondos estremecimientos carnales, y los deseos, y las angustias, y los sueños vertiginosos y los pensamientos fugaces, y los presentimientos y las dulzuras y las perversidades: todo cuanto en carne y en mente vive y se agita dentro de la hembra humana, se hiciera conciencia y hablara en el lenguaje musical de la poesía, plasmándose en imágenes cuya belleza está nutrida por la propia sangre impetuosa que corre por vuestras venas?

¿No es en verdad un prodigio esta destinación vuestra?

Sois la conciencia de vuestro Sexo. Sois la palabra del enigma-mujer. En vos, y por vos, hablan todas las mujeres que en el mundo han sido. Tenéis el don de la palabra y habláis por ellas, que, siendo mudas no supieron decirnos su secreto. Y habláis por aquellas que, pudiendo hablar no lo hicieron, sellados sus labios por el miedo a la prohibición tremenda. El simple y heroico valor que os mueve a hablar, es el signo de vuestra vocación sagrada [...]. (Zum Felde 1914: s/n)

No mucho tiempo después, el martes 7 de julio de 1914, el periódico montevideano *La tribuna popular* publicaba la noticia de la muerte de Delmira Agustini, asesinada por quien había sido el esposo del cual se divorció y que luego se convirtiera en el amante de una serie de encuentros clandestinos. El título amarillista “El amor que mata” se continuaba en la fotografía terrible del rostro ensangrentado de la “poetisa” y de su cuerpo yerto sobre el suelo de una habitación de alquiler; ese “espíritu femenino moderno”, como apuntaba el periódico argentino *Crítica* del mismo día, cuya “principal característica [era] la independencia” y cuya muerte traducía la incompreensión del conservadurismo de su época. Como sucede con la Ninfa renacentista, la historia de Delmira transita del cuerpo desnudado a través de la escritura poética (“tacto de Eros”) al cuerpo desgarrado (“tacto de Tanatos”) que justificará la posterior proliferación de la serie de biografías noveladas tendentes a develar el “enigma” de

quien fuera ella en el Novecientos uruguayo: “la casta danzante que baila en corro o la doncella ahuyentada por los hombres”.



Delmira Agustini. *La tribuna popular*, martes 7 de julio de 1914

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2007). “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo: 157-187.
- .(2010 [2007]). *Ninfas*, València, Pre-Textos. Traducción de Antonio Gimeno Cuspiner.
- Agustini, Delmira (1999). *Poesías completas*, Montevideo, Ediciones de la Plaza. Edición y compilación Alejandro Cáceres.
- Antelo, Raúl (1999). “Elementos de una ficción post-significante: tiempo vacío y violencia pulsional”. *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales* 13: 27-40.
- Batticuore, Graciela (2005). *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*, Buenos Aires, Edhasa.

- Benjamin, Walter (2005) [1982]. *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal. Rolf Tiedemann, editor.
- Berger, John (2000) [1974]. *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, S.A. Traducción de Justo G. Beramendi.
- Breton, André y Aragon, Louis (1928). *La revolución surrealista* 11: 20-22.
- Darío, Rubén (1994 [1896]). *Los raros*, Buenos Aires, Losada, S.A.
- Didi-Huberman, Georges (2005) [1999]. *Venus rajada*, Madrid, Losada. Traducción de Juana Salabert.
- . (2007) [1982]. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra. Traducción de Tania Arias y Rafael Jackson.
- Dijkstra, Bram (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate.
- González Stephan, Beatriz y Andermann, Jens (2006). "Introducción". González Stephan, B. y Andermann, J. (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo: 7-25.
- Hinterhäuser, Hans (1980). *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus.
- Mattalia, Sonia (2003). *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escritura de mujeres en América Latina*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- Medina Betancort, Manuel (1999). "Prólogo" a *El libro blanco* (1907). En Delmira Agustini. *Poesías completas*, Montevideo, Ediciones de la Plaza. Edición y compilación Alejandro Cáceres.
- Molloy, Sylvia (1985). "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini". González, P. y Ortega, E. (eds), *La sartén por el mango*, Río Piedras, Huracán: 57-70.
- . (1994). "La política de la pose". Ludmer, j. (ed), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- . (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna cadencia.
- Mulvey, Laura (1989). *Visual and Other Pleasures*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

Muschietti, Delfina (1989). "Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor". *Nuevo texto crítico* 4: 79-102.

Rodríguez Monegal, Emir (s.d.). *Sexo y poesía en el 900. Los extraños destinos de Roberto y Delmira*, Montevideo, Alfa.

Rodríguez Padrón, Jorge (1994). "Introducción". Storni, Alfonsina. *Antología mayor*, Madrid, Hiperión.

Sarlo, Beatriz (2003) [1988]. "Decir y no decir: erotismo y represión". *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión: 69-94.

Silva Beauregard, Paulette (2000). *De médicos, idilios y otras historias. Relatos sentimentales y diagnósticos de fin de siglo (1880-1910)*, Santafé de Bogotá, Convenio Andrés Bello.

---. (2003). "Una galería de mujeres: lecturas y lectoras en Venezuela a finales del siglo XIX y principios del XX". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 28 (1): 215-239.

Storni, Alfonsina (1994). *Antología mayor*, Madrid, Hiperión.

Vicens, María (2016). *La escritora hispanoamericana en la cultura argentina de entresiglos*. Tesis doctoral de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Warburg, Aby (2005) [1902]. "El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Medici y su familia". Pereda, F. (ed), *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza: 147-176.

Zum Felde, Alberto (1914). "Carta abierta «A Delmira Agustini»", *El Día*, Montevideo, 21 de febrero.

Eleonora Cróquer Pedrón

Doctora en Literatura hispánica (Universitat de València, 2004), Magister en Literatura latinoamericana (Universidad Simón Bolívar, 1995) y Licenciada en Letras (Universidad Central de Venezuela, 1991). Investigadora y docente Titular a Dedicación Exclusiva del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar. Fundadora y responsable del Centro de Investigaciones Críticas y Socioculturales (www.cics-usb.org), y Directora del Instituto de Altos Estudios de América Latina de la Universidad Simón Bolívar.

El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana
Año VI, n° 10, primer semestre de 2020. ISSN: 2469-2131.
~Artículos. **Eleonora Cróquer Pedrón**~

Libros: *El gesto de Antígona o La escritura como responsabilidad* (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa), Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000; y *Escrito con rouge: Delmira Agustini, 1886-1914: artefacto cultural*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2009.